

Елена Стрильчук

НЕОКЛАССИЦИСТСКИЕ ЧЕРТЫ ПОЗДНИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОЛИВЬЕ МЕССИАНА («Улыбка», «Концерт для четырех солистов»)

Актуальность данной темы обусловлена необходимостью общих стилевых дефиниций творчества О. Мессиаана, а в связи с этим – существенной потребностью аналитического выявления стилистических показателей поэтики О. Мессиаана – с учетом ее контекстуальных связей с европейским и мировым музыкальным искусством.

Новизна теоретических положений статьи определяется углублением текстологического подхода в связи с явлениями игры и символа, разработкой аналитических критериев оценки стилового содержания последних произведений Мессиаана. И потому **целью** данной публикации стало выявление основных принципов построения музыкального текста в последних произведениях композитора.

Важные составляющие музыкальной формы в творчестве Мессиаана – это авторские звуковые эмблемы, которые являются ключевыми для понимания музыкального замысла. Звуковая эмблема является условным указанием на возможные символические значения музыкального образа, подчеркивающим условность и многозначность самого явления символа. Так возникает особая мессиаановская «игра в символы» – как игра в создание-изобретение авторской символики – собственной музыкальной условности, собственной музыкально-звуковой реальности.

В одной из бесед Мессиаана с Клодом Самюэлем композитор выражает свое отношение к музыкальной форме:

К.С.: ... вы также не проявляли особой любви к традиционной сонате или симфонии... По какой причине?

О.М.: Я считаю, что эти формы «кончены». Точно так же, как нельзя больше сейчас писать моцартовской оперы с ариями и речитативами, нельзя писать и симфоний как Бетховен, начиная с изложения темы, которая вступает, говоря: «Я тема», и которая после развития, возвращается, заявляя: «Это снова я, я тема, вы меня узнали?»

К.С.: Поскольку вы совершенно отменили классические формы, каких формальных рамок вы придерживаетесь?

О.М.: Я не отказался ни от вечного принципа развития, потому что это немислимо, ни от принципа вариации, который тоже вечен. Я использовал формы, которые хоть не являются классическими в

понимании восемнадцатого века, но были таковыми в далеком прошлом, как, например, греческая триада: строфа, антистрофа, эпод [4].

То, что Мессиаан назвал «вечным принципом развития», является процессуальной динамикой музыкальной формы в ее чистом виде, т. е. в инструментальном воплощении. Именно образно-логические функции музыкального движения эксплицирует Мессиаан, что можно увидеть на примере «Концерта». (Не случайно и определение музыкальной формы по Задерацкому – способ существования данных звукодвижений во времени [1, с. 804]).

Мессиаан сознательно обращается к различным принципам формообразования, к таким формам, которые приобрели значение классических и восходящих к классицистским правилам построения музыкальной формы. Потому не удивительно, что он много внимания уделяет строфичности, из фуги выделяет как главенствующие интермедию и стретту, из сонаты исключает репризу, считая эту часть ненужной. Создавая свои методы строфического построения музыкального текста, он, в первую очередь, противопоставляет движение и неподвижность, воплощенные в периодичности. Данная антиномия выходит из противопоставления нового и старого, что, опять же, демонстрирует игровой метод автора.

У Мессиаана встречаются аллюзии к знакомым явлениям и формам их проявления (например, использование и переосмысление такого жанра как хорал, или такой формы исполнения, как квартет), но их содержание часто несет на себе самостоятельный смысл – обращаясь к бессознательному, автор помогает обойти традиционную семантику. В последнем случае может возникнуть впечатление логически неоправданной формы, «пустой формы». «Пустая форма», «псевдо-вещь» является признаком опережения композиторским творчеством традиционного музыкального сознания, своего рода «памятью о будущем» [3]. Вследствие чего он создает новые формы, «формы будущего».

Неоклассицистские черты в произведениях Мессиаана проявляются различно. Если в «Улыбке» стилизация осуществляется на уровне формообразующих средств, то в «Концерте» она происходит из внутренней динамики.

Итак, «Улыбка» – небольшое оркестровое произведение, продолжительностью не более 11 минут, было написано Мессиааном в 1989 году по просьбе Марека Яновского в честь двухсотлетия со дня смерти В. А. Моцарта.

Наверное, «улыбка» – это наиболее подходящая эмоция, с которой можно вспоминать о Моцарте. Из посвящения композитора: *«Несмотря на горе, страдания, голод, холод, непонимание и близость смерти, Моцарт по-прежнему улыбался. Его музыка также «улыбается». Вот почему я позволил себе, со всей скромностью, назвать мою дань: “Улыбка”»* [8].

Сквозь все произведение проходит мысль о Моцарте как гении классицизма, и как кумире детства композитора. Чтобы охарактеризовать метод работы с музыкальным текстом в «Улыбке», наиболее удачным будет обращение к методу игры. Мессиян «играет» с основными классицистскими «знаками» (эмблемами) на уровне формы, гармонии, фактуры, инструментовки, темпа и, конечно, смысла. Композитор как бы придерживается классицистских правил, при этом не скрывая, что его музыкальный язык уже не помещается в эти рамки, как в прокрустово ложе.

Так, в пьесе 7 разделов, которые представляют собой чередование двух: *A* и *B*. Характер их чередования вызывает аллюзии к двойным вариациям, где тема *A* – вариационно изменяется, а тема *B* – более стабильна. Характер изменений второго проведения темы *B* напоминает классическую разработку, из чего можно предположить и еще один вариант формы данной пьесы – рондо-сонату, где *A* выполняет функцию ГП или рефрена, а *B* – ПП или эпизода. В так называемой экспозиции утрируется контраст этих двух сфер (если в *A* еще можно выделить тематическое зерно, которое позволило бы назвать его темой ГП, то *B* состоит из самостоятельных неповторяющихся построений).

Раздел *A* представляет собой сферу лирики и кантилены, это сфера созерцания, воплощает образ любви (эмблему любви): медленная распевная тема у солирующих инструментов деревянной группы поддерживается струнной группой, проходя в том же ритме и динамике (*pp*) в аккордовой фактуре. Здесь презентуется абсолютная континуальность, что выражено в отсутствии пауз. Авторская самоповторность помогает раскрыть содержание этого раздела – он является явным продолжением тем любви из «Турангалилы», перекликаясь с материалом второй «Песнь любви I» и шестой «Сад сна любви» частей. Невозможно так же не провести параллели с будущими частями оркестрового цикла «Прозрения загробной жизни» – пятой «Пребывая в любви» и одиннадцатой «Христос, райский свет».

Раздел *B* во многом противопоставлен предыдущему. На смену единому цельному построению приходят самостоятельные дискретные паттерны, законченные фразы сменяются мотивами, подобными возгласам

или выкрикам (в противоположность певучести раздела *A*). Медленный темп сменяется быстрым, струнная группа не участвует, на первый план выходит группа дерева и высотные ударные, и потому *pp* сменяется на *f*. Звучание этого раздела отсылает к подобным в творчестве Мессиана суггестивно-движущимся тематическим пластам, так или иначе связанным с образами птиц. Здесь проявляет себя активное, моторно-игровое движение.

Если в классицистской сонате ГП представляет собой скерцозное, активно движущееся начало, *allegro*, а ПП – медленное лирическое, пасторальное, замедленное, то здесь Мессиаан явно переставляет их местами. В сонорную и кластерную гармоническую ткань раздела *A* прокрадываются аккорды тоники и доминанты D-dur, создавая аллюзии к классическим кадансам. Так, первое и третье проведения *A* заканчиваются доминантовым квинтсектаккордом у духовых на фоне кластера струнных, вызывая параллели с аутентическим кадансом. Второе проведение *A* заканчивается доминантовым (у струнных), затем тоническим сектаккордом духовых (на фоне предыдущего аккорда) – это несовершенный каданс. Последнее, четвертое проведение раздела *A* заканчивается доминантовым трезвучием у струнных и на его фоне тоническим септаккордом у духовых, имитируя совершенный каданс.

Если в квази-экспозиционном разделе основные темы представляются в своем первичном виде, то в «разработке» они должны претерпевать изменения. Тема *A* незначительно варьируется в конце, а наличие тонической функции указывает на ее замыкающий характер так, если б это была репризная часть простой трехчастной формы. Раздел *B* в «разработке» ведет себя иначе: имитируется классический прием разработки – вычленение мотива. Из трех самостоятельных подразделов *B* остается один (последний), он проводится четыре раза, изменяясь вариативно и приводя к кульминации (ведь дальше должна начаться «реприза»). В репризном разделе претерпевает некоторые изменения раздел *A* (отсекаются несколько начальных мотивов), зато разделу *B* возвращается его первоначальный облик, хотя в репризе классицистской сонаты изменения обычно происходят с ПП. Последнее проведение *A* можно сравнить с кодой сонатной формы, так как и здесь этот раздел варьируется, как бы продолжая «разрабатываться».

Аналогия с двойными вариациями более явственна, так как темы *A* и *B* никак не связаны между собой и, по словам композитора, «непрерывно чередуются: простая мелодия скрипки, и песня экзотических птиц». Многократное, подразумеваемое бесконечное, чередования разделов

складываєт их в диахронический контрапункт, вследствие чего создается ощущение их наложения друг на друга, симультанности. На бесконечное движение и повторение так же указывает симметричность формы, подобной необратимому ритму.

Так Мессиа́н играет, создавая аллюзии к самым выпуклым классицистским приемам построения распространенной формы двойных вариаций или сонаты с чертами рондо. При этом данные приемы остаются такими же выпуклыми и у Мессиа́на: автор не использует другую гармонию, иные принципы формообразования, и после «презентации» двух тем никакого нового материала не встречается. В соответствии с принципами игры по Хейзинге, он сочетает знакомое, давно известное (в данном случае, внешнюю форму выражения) с новым, собственным, авторским содержанием музыки. Также в пьесе можно проследить и другой принцип игры – «напряжение-разрешение», что проявляется в наличии «громкой» и «тихой» кульминаций в различных проведениях темы *A*, но данное напряжение не доходит до динамического противостояния, а скорее соответствует той моцартовской легкости, которую хотел передать Мессиа́н.

«Концерт для четырех солистов» – одно из последних произведений Мессиа́на, которое самим композитором завершено не было. Его дописали и подготовили к редакции вдова композитора, Ивонн Лорио, и один из его учеников – Джордж Бенджамин. Их работа состояла лишь в инструментовке I, II и IV частей, также Ивонн Лорио вставила в IV часть фрагмент, задуманный в качестве V части. В предисловии к нотному изданию Ивонн Лорио приводит черновые заметки Мессиа́на, помогающие взглянуть на структуру и композицию концерта глазами композитора, раскрывающие неоклассицистские черты, которые проявились здесь также, как и в оркестровой пьесе «Улыбка».

В посвящении к концерту написано: «Дань Моцарту, Рамо, Скарлатти», но здесь (в отличие от «Улыбки») автор создает еще более глубокую историческую аллюзию: сквозь романтизм к барокко.

В качестве словесной программы выступают лишь названия частей цикла. Определенную ценность представляет предисловие к нотному изданию, в которое включены словесные черновые заметки Мессиа́на, помогающие взглянуть на структуру и композицию концерта глазами автора [7]. Особое внимание на себя обращает то, что части цикла Мессиа́н называет «движениями», что можно проследить и в устной речи. Эту двойственность значения допускает сам французский язык. Но данное понятие, как темпоральная категория, привлекало внимание Мессиа́на

задолго до написания Концерта. Этим понятием он пользовался при определении слова «туранга» из названия «Турангалилы-симфонии», также – когда шла речь о ритмических персонажах или явлении необратимого ритма: «... переживаемое мной сейчас мгновение, мелькнувшая у меня мысль, движение, отбиваемый мною такт до них и после них лежит вечность – это необратимый ритм». Исходя из данного высказывания, под «движением» композитор понимает мельчайшее изменение в настоящем состоянии сознания, в том числе, сознания, выраженного в музыкально-текстовых синтагмах.

В I части – «Вступление» – в своих заметках Мессиаан упоминает образ Сюзанны из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро», вдохновивший его на создание темы *A*, которая, впрочем, не имеет ничего общего ни с партией самой Сюзанны, ни с Моцартом в целом.

К описанию структуры первой части он подходит с технической стороны, отмечая каждое фактурное изменение музыкальной ткани. Поэтому представилось интересным построить анализ, отталкиваясь от авторского подхода к структуре произведения. 1. – *Тема A (данное и дальнейшие невменные обозначения введены композитором, равно как и сравнение первой темы с вектором движения, вдохновленного атмосферой образа Сюзанны из оп. «Фигаро» Моцарта)*. Это два коротких мотива, которые проводятся поочередно у солистов (гобая, флейты, виолончели), дублируются в верхнем голосе струнных, а иногда и всей группой. В гармонии сопровождения альтерированные трезвучия и септаккорды чередуются с трезвучиями *A-dur*'а и его обращениями, причем остановки делаются на первых (альтерированных), поэтому тема *A* остается неустойчивой в ладовом отношении. Она заканчивается кульминационным «восхождением» к наивысшей точке в верхнем регистре.

Далее в заметках Мессиаана относительно содержания первой части указаны:

2. – *Короткие фортепианные каденции (Сад камышевки)*.
3. – *3 птицы из Новой Зеландии*.

Вторая тема (*B*) построена на диалоге струнных и духовых. В ней можно выделить 2 мотива. Первый звучит у солирующего гобоя и является производным от второго мотива темы *A*. Второй мотив, поручаемый струнным, синтезирует в себе оба мотива *A*, его сопровождают те же аккорды, что и тему *A*, только в другой последовательности: остановки осуществляются на трезвучии *A-dur*'а. Характер звучания вызывает аллюзии к нежной чувственной лирике. Валторны и фаготы отвечают

перемещением по звукам диатонического C-dur или A-dur, что приводит к унисонному пассажию струнных (унисонное звучание у Мессиаана не редко знаменует кульминационный раздел формы).

Под пятым пунктом в заметках Мессиаана читаем: *аккорд «раздутый», кластеризация партий, «центр-край центр-возврат», крещендо-диминуэндо с подвесными тарелками и элиофоном, затем два аккорда фортиссимо и окончание первой части.*

Соответственно условному сценарию произведения, раздел с темой *B* заканчивается тройным туттийным ударом тубы и там-тама, подобным тому, который обрамляет *X* часть («Путь невидимый») цикла «Прозрения загробной жизни» и напоминают набат из *VII* части этого же цикла («Семь ангелов с семью трубами»).

Все темы первой части являются мелодически распевными, лирического характера. Из строения разделов и их гармонического содержания проступает внутреннее сходство разных, на первый взгляд, мелодий, в чем проявляется один из приемов композиционной игры автора. Форма этой части двухчастная, причем вторая часть с небольшими изменениями повторяет первую, что напоминает принцип повторения экспозиции классической сонатной формы, с той разницей, что раздел *A* транспонируется на м. 3 вверх, а *B* транспонируется на м. 3 вниз. Но в заметках Мессиаана это не отображено, а первые 5 разделов формы просто переписаны дважды, хотя он мог воспользоваться и знаком репризы.

В этой части также экспонируются многие авторские эмблемы-символы: восхождение партии струнных в максимально высокий регистр (что означает наступление кульминации), дублированное проведение партии фортепиано при изображении птиц, удары набата в низком регистре (у тубы, там-тама и в контроктаве у ф-но), выдержанные восходящие трезвучия мажорных аккордов (C-dur/A-dur) на фоне внетональных гармонических сонорных пластов.

По-иному понимается движение во второй части («Вокализ») – как пребывание в настоящем и переживание настоящего, что вызывает обилие аллюзий к романтическому стилю. В заметках Мессиаан указывает, что эта часть была написана для голоса и фортепиано в 1935 году. В произведениях этого времени еще можно услышать отголоски романтизма и импрессионизма. Это единственная часть, целиком выдержанная в едином размере – 6/8 (движение при этом осуществляется шестнадцатыми), написанная в трехчастной репризной форме. Баркарольный ритм, движение фортепианного аккомпанемента по звукам малого минорного септаккорда (что не является характерным фактурным

решением для Мессиаана), доминирование диатоники (ладовости), нежная вокализованная мелодия, звучащая у гобоя и виолончели, ориентальная хроматизированная партия флейты – с помощью этих средств стилизуется романтизм, а на границах разделов звучат красочные аккорды, создающие аллюзию к импрессионизму.

Если в крайних частях можно наблюдать дуэт или терцет солирующих инструментов, то в средней части раскрывается природа их диалога – это имитация, отсылающая слушателя к барокко. Немалое место в этой части занимает и вариационность, которой, надо сказать, Мессиаан всегда уделял немалое значение, о чем сам писал в своем трактате «Техника моего музыкального языка». Так, фортепианную партию репризы можно назвать орнаментальной вариацией, к которой добавляется еще партия челесты. В коде повторяется имитация из среднего раздела.

Третья часть – «Каденция» – единственная часть, которая была полностью завершена композитором. Основная роль в ней отведена солистам, которые вступают друг с другом в диалог. Возле партий указаны названия птиц, которых изображает автор. Виолончель – лирохвост (Австралия), флейта – троглодит-музыкант (Венесуэла), у фортепиано чередуются – «сады Камышовок» и Робин-Натал (Южная Африка). Мессиаан не первый раз называет каденцией часть цикла, посвященную птицам (в цикле «Семь хайку» можно встретить аналогичный пример). Таким образом, передавая основную форму пения птиц – импровизационность. Движения и пение птиц – еще одна ассоциативная форма, запечатленная Мессиааном в связи с задачей музыкального воспроизведения жизненной динамики.

Четвертая часть – «Рондо». Здесь движение приобретает динамические свойства, заложенные в данном жанровом обозначении. Следует также упомянуть о том, что, по замыслу автора, концерт состоял из пяти частей, и данное рондо (а точнее, рондо-соната) не является завершающим, как бывает в сонатно-симфоническом цикле. Четыре темы рефрена чередуются в диалогической форме. Первая тема звучит у струнных и солирующей виолончели, волевого, танцевального характера. Ей отвечает тема у дерева, включая соло флейты и гобоя, по характеру – нежная, при этом также танцевальная. Далее – две лирические распевные темы: одна звучит у струнных и характером звучания перекликается со вторым мотивом темы *B* из I части, другая – у солирующего гобоя. Рефрен повторяется дважды и заканчивается импрессионистскими аккордами, которые звучали во II части. Второй эпизод включает в себя вариацию первого и часть музыкального материала, задуманного для V части.

Основную его часть составляют соло, дуэты и трио солистов, здесь же солисты впервые объединяются в квартет. Квартет солистов появляется дважды. Во втором случае инструменты вступают полифонически. К последнему поведению рефрена, как к кульминации, подводит оркестровое крещендо, консонантное благозвучие рефрена разряжается добавлением партии фортепиано с ее авангардными диссонирующими аккордами. Так возникают аллюзии к обработкам в стиле джаз-авангарда, своеобразная «аранжировка» своей собственной темы.

Заключительное, пятое движение, по плану Мессиаана, должно было представлять собой «квартет» солистов в форме фуги, при этом партия каждого инструмента – изображать птиц. Так должен был осуществиться синтез классицистского принципа развития и мессиаановского содержания.

В некое заблуждение вводит слушателя и обозначение жанра этого произведения – «Концерт», ведь предполагаемого соревнования солистов с оркестром нет, сольное звучание и ансамблевое играют доминирующую роль, тем не менее, драматургически узловые моменты (кульминации, например) осуществляются всем оркестром. Что касается названий частей, то здесь Мессиаан поступает «честно» – «Каденция» целиком построена на изображении птиц (в цикле «Семь хайку» Мессиаан также называет «каденцией» ту часть, которая полностью посвящена птицам); название «Вокализ», указывающее на первоначальный замысел создания вокального произведения, не противоречит образному содержанию этой части. Игровой метод, обусловивший форму Концерта, проявляется как в аллюзиях, так и в несоответствии жанрово-номинативной и семантической сторон композиции.

Именно Ивонн Лорио о данном концерте пишет, что композиторская работа, проведенная Мессиааном в этом произведении, является «блестящей, нежной и веселой». Она обращает внимание на радость, веселость и виртуозность общей композиции – как на то удовольствие, которое хотел подарить миру Мессиаан перед тем, как покинуть эту землю.

1. Грицанов А. Пространство и время / А. Грицанов // *Новейший философский словарь* / [Сост. А. А. Грицанов]. – Мн. : Изд. В. М. Скаун, 1998. – 896 с.
2. Екимовский В. Оливье Мессиаан: Жизнь и творчество / В. Екимовский. – М. : Советский композитор, 1987. – 304 с.
3. Самойленко А. Игровые интенции музыкального текста: к проблеме неоклассицистского диалога / А. Самойленко // *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. – Вип. 20. : *Музичний твір: проблема розуміння*. – К., 2002. – С. 51–60.

4. Самюэль К. «Беседы с Оливье Мессианом» (перевод с французского, 7 глав). – Париж, 1968 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuel-omessiaen.html>
5. Хаймовский Г. О творчестве и теории Мессиана / Г. Хаймовский // Советская музыка. – 1965. – № 10. – С. 119–123.
6. Хейзинга Й. НОМО LUDENS. / Й. Хейзинга. – Прогресс традиция. – М., 1997. – 377 с.
7. Messiaen Olivier. Concert à quatre [Notes] : pour Flute solo, Hautbois solo, Violoncello solo, Piano solo et Orchestre / Olivier Messiaen; [préface Yvonne Messiaen-Loriod]. – Score. – Editions Musicales Alphonse Leduc. Paris. – 157 p.
8. Messiaen Olivier. Un Sourire [Notes]: pour Orchestre / Olivier Messiaen; [préface Olivier Messiaen] – Score. – Editions Musicales Alphonse Leduc. Paris. – 36 p.

Стрильчук Елена. Неоклассицистские черты поздних произведений Оливье Мессиана («Улыбка», «Концерт для четырех солистов»). Данная статья раскрывает способы и методы реализации неоклассицистских черт в последних произведениях композитора. Композитор применяет игровой метод и использует эмблемы-символы для раскрытия содержания произведений.

Ключевые слова: авторские звуковые эмблемы, «игра в символы», принципы игры, «пустая форма», неоклассицистские правила, «движения».

Стрильчук Елена. Неокласицистські риси пізніх творів Олив'є Мессіана («Посмішка», «Концерт для чотирьох солістів»). Дана стаття розкриває засоби та методи проявлення неокласицистських рис в останніх творах композитора. Композитор застосовує ігровий метод та використовує емблеми-символи задля розкриття змісту творів.

Ключові слова: авторські звукові емблеми, «гра в символи», принципи гри, «пуста форма», неокласицистські правила, «рухи».

Strilchuck Helen. Neoclassical traits recent works of Olivier Messiaen («Smile», «Concerto for Four Soloists»). Important components of musical form in the works of Olivier Messiaen – it author sound emblems, that are key to understanding the musical idea. Sound emblem is conditional indication of possible symbolic meanings of musical image, emphasizing the conventionality and ambiguity of the character of the phenomenon symbol. So there is a particular «game characters» by Messiaen – like a game of invention – creation of the author's symbolism – own musical conventions (conventions of musical language), its own musical sound reality.

Messiaen consciously refers to different principles of formation, to forms that have gained importance dating back to classical and classical-

style rules for the musical form. It is not surprising that he pays much attention to strophic of Fugue highlights how predominating sideshow and Stratton, from Sonata excludes reprise, considering this piece of waste. Creating their own methods strophic construction of the musical text, he primarily opposes the motion and stillness embodied in periodicity.

To characterize the method of working with text in the musical «Smile» is the most successful method to the game. Messiaen «plays» with the main classical-style «signs» (emblems) on the level of form, harmony, texture, instrumentation, tempo, and, of course, meaningless. Composer as it adheres to the rules of classical-style, while not hiding the fact that his musical language is not fit into this framework, as the Procrustean bed.

«Concert of Four Soloists» – one of the last works of Messiaen, which the composer himself has not been completed. In the dedication to the concert is written: «Tribute to Mozart, Rameau, Scarlatti», but here (in contrast to the «Smile»), the author creates an even more profound historical allusion: Romanticism through to the Baroque. Game method that determined the shape of the Concerto, manifested both in allusions, and the disparity between the genre and the nominative and semantic sides of the composition.

Key words: author sound emblems, «the play to symbols», the principles of the play, «blank form», neoclassical rules, «movement».

Ольга Приходько

ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ РОБОТИ ЗІ СЛОВЕСНИМ ТЕКСТОМ В ЦИКЛІ «NONSENSE MADRIGALS», АБО Д. ЛІГЕТІ В КРАЇНІ СЛІВ

Актуальність теми. Музика в різні часи різним чином взаємодіяла із словом, і характер такого взаємозв'язку визначав різні історичні стилі. В ХХ ст. немає єдиного підходу в роботі зі словом, але можна узагальнити: справжнє чи вигадане, проспіване чи викрикане, ціле чи подрібнене на невпізнавані слухом атоми, слово все ще присутнє в хоровій музиці.

В циклі Лігеті «Nonsense madrigals» слово відіграє важливу роль у виборі музичних засобів. Воно стає орієнтиром як для слухача, так і для виконавця. В цьому розуміння мадригали Лігеті є цілком «риторичною музикою» (таку характеристику давав докласичній музиці Н. Харнокурт).

Таким чином, **метою** статті є аналіз особливостей роботи Д. Лігеті з вербальним текстом. Спроба визначити вплив літературних джерел на